

суголосся, якщо зважити бодай на жанрову специфіку романів В.Шевчука “Дім на горі”, “На полі смиренному” та роману Ч.Аміреджибі “Дата Туташхія”. В їхній основі лежить новела — один із традиційних жанрів при створенні умовності оповіді (яскравим прикладом може бути творчий досвід представника американського романтизму — Е. По, дарма що він використовує цей жанр у класичному варіанті, а В.Шевчук та Ч.Аміреджибі вдаються до жанрової модернізації). Як і роман В.Шевчука “Дім на горі” (зокрема повість-пreamбула), твір грузинського автора містить епіграфи до кожного розділу, які, разом із епіграфом до самого твору, сприяють структуруванню новелізованого міфу. Останній спроектовано на всю сюжетну схему, що, своєю чергою, складається із фрагментарних новел. Аналогічний прийом сюжетотворення притаманний роману В.Шевчука “На полі смиренному”. У даному разі варто говорити про специфіку застосування жанрових форм у філософському романі. Твір “Дата Туташхія” Ч.Аміреджибі та романістика В.Шевчука тяжіють до філософської суперечності: добра і зла, реального та ідеального. Ці вічні антиномії людського буття знаходять своє творче переосмислення і в оповіданні “Самсон” (роман В. Шевчука “Дім на горі”).

Переосмисливши біблійну легенду про Самсона (“Книга суддів”, гл. 13–16), В. Шевчук загалом зберігає сюжетну схему біблійної оповіді, але образ українського парубка Івана різниться від біблійного мстивого Самсона скромністю та добротою, є тією призмою, що надає зображенню двоплановості. Юнак став на заваді мізерним людям, таким, як сотник, і загинув. В.Шевчук цим твором таврує комплекс егалітарності. Іван, як і Самсон, — постать трагічна; він протистоїть загалу і тому ним не сприймається.

Біблійний сюжет у творі В.Шевчука — лише основа зображення, смислове ж навантаження несе другий (притчевий) план оповіді. Двоплановість споріднює творчу манеру В.Шевчука з пошуками шведського письменника П.Лагерквіста, який також художньо переосмислює біблійні мотиви. Як і в оповіданні В.Шевчука “Самсон”, у його повісті “Варава” простежується трансформація біблійного сюжету.

Типологічні зіставлення творчості В. Шевчука із зразками світового письменства — свідчення того, що автор, спираючись на світову літературну традицію наративної умовності, витворює свій власний художній світ.

Тетяна Добрушина

ВОЛОДИМИР СВИДЗІНСЬКИЙ І БОЛЕСЛАВ ЛЕСЬМЯН: ДО ФОРМАЛЬНО-ЛІНГВІСТИЧНОЇ ТИПОЛОГІЇ ПОЕЗІЇ

“Кожна окрема мова створює свої власні оповідні структури, через які й за допомогою яких людина налагоджує зв’язки з дійсністю”¹. Національна мова — не лише неповторне, унікальне бачення світу, а й той стрижень, навколо якого будується уявлення про світ. Якщо кожну мову означити як певне світобачення, то вона виступає такою не в сенсі окремого типу мови (як визначають лінгвісти), а на підставі того, що цією мовою сказано або передано. Під таким кутом зору цікаво зіставити мовну тканину поезій Лесьмяна та Свідзінського, взявши за основу такі поняття, як зовнішня форма, поле семантики, фонетичний аспект вірша.

¹ Фізер І. Психолінгвістична теорія О. Потебні. Метакритичне дослідження. — К., 1994. — С. 16.

Те, що паралель “Лесьмян – Свідзінський” має дослідницьку перспективу, нас переконують останні праці Елеонори Соловей, яка, накресливши основні лінії “співзвучності поетичних світів” двох авторів, чимало уваги приділила вивченню фольклорної фантастики у їхніх баладах².

Варто нагадати, що польському та українському поетам притаманне “аживлення” в художню канву творів образів слов’янської міфології, фольклорних сюжетів. І відбувається таке звернення до предковічних джерел не лише в художньо-естетичному плані, а й на формальному рівні мови. Якщо в поезії Лесьмяна домінує баладна форма, то для поезії Свідзінського більш властивий модерн. Однак слід зазначити, що впровадження новачієних елементів у творчості українського поета відбувається в контексті давніх лінгвістичних і формальних структур, не менш цікавими є його цикли балад, вірші-казки. Варто наголосити, що питання мовного контексту досить складне, адже чимало суперечностей виникає не лише в процесі зіставлення двох культур, а й у межах певного національного простору. Це підтверджує конкретний аналіз архітеконики творів польського та українського поетів.

У польському літературознавстві поезія Лесьмяна розглядається досить неоднозначно: з одного боку, вона вписується в ранній польський модернізм (так званий “період учнівства” національної літератури), що не дає змоги вийти за межі “Молодої Польщі”, а з другого – як модерне явище – в контекст європейського мистецтва. Така розбіжність думок пов’язана, насамперед, із тим, що Лесьмянова мова, за словами Я.Тшнаделя, “тяжіє до мотивів народної творчості, і є прямою її стилізацією на лексичному та фразеологічному рівнях”³. Проте пластичність цієї цитації полягає в тому, що її можна зрозуміти і навпаки: так звана “стилізація” несумісна з глибинним філософським підтекстом, що, як зазначив Е.Бальцежан, “виокремлює поезію польського поета як непересічне літературне явище, оригінальність якого важко “втиснути” у межі певного культурно-естетичного напрямку”⁴. Така невідповідність зовнішньої форми внутрішній стала наріжним каменем у спробах літературно-теоретичного аналізу творчої спадщини Лесьмяна. Аби уникнути суперечностей і не створювати ілюзії, що “критик цікавіший за поета, про якого пише”⁵, звернімося безпосередньо до творів.

Відомо, що поезія має архітектонічну мелодіку та ритм (основне в ритмі – повторюваність через рівні проміжки часу певних одиниць). Ритм визначають чергування складів – наголошених та ненаголошених, тобто розмір. Для людини найприроднішим є той ритм, що збігається з біологічним ритмом її серця (саме ця ідея була джерелом версифікаційної системи давніх еллінів). І тому поширеність у фольклорній поетиці ямбічних (U –) і хореїчних (– U) стоп цілком вмотивована, адже за формою народний твір був максимально наближений до природи людини (аби вона легко могла його запам’ятати та відтворити). Тобто людина та її мистецький витвір становили неподільне ціле.

Для Лесьмяна питання “спорідненості” набуло особливого, філософського значення: його образи, сюжети вимагали органічної форми вираження, яка б декодувала внутрішню сутність поетичного повідомлення на рівні структури-матриці, апелювала до людської підсвідомості. Саме такою матрицею поет обирає відфольклорну форму; в пошуках зв’язку людини зі світом він звертається до глибин національної пам’яті, виводить на поверхню давні міфологеми, які в межах ХХ ст. деміфологізуються, утворюючи нові філософські символи. Власне, народження нової міфології для Лесьмяна насамперед

² Соловей Е. Співзвучність поетичних світів (Болеслав Лесьмян і Володимир Свідзінський) // Слово і Час – 2001. – №9. – С. 40–44; Sołowej E. Ballady Wolodymyra Swidzińskiego i Bolesława Leśmiana: Próba Studium Porównawczego. Dialog. Komparatywistyka. Literatura. prof. E.Czaplijeviczowi w czterdziestolecie pracy naukowej i dydaktycznej. Pod. red. E.Kasperskiego i D.Ulickiej. – Warszawa, 2002. – S. 291–300.

³ Trznadel J. Przedmowa // B.Leśmian. Poezja wybrane. – Kraków, 1991. – S. 24.

⁴ Balczerzan E. Poezja filozoficzna // Poezja w latach 1918 – 1939. – Warszawa, 1996.

⁵ Стус В. Розмаїття тенденцій, або відроди і клопоту музи // Твори: У 4 т. – Львів, 1994. – Т. 4. – С. 249.

означало наближення до “материнського кореня”, який він втілює у давній (фольклорній) формі.

Зокрема, балада “Topielec”⁶ (“Утопленик”) відтворює лірико-символістську картину взаємодії світу природи та світу людини. Але поет переосмислює цей зв’язок не на користь людини (на протигагу фольклорній традиції); для неї жива натура “zieleni” — це початок прихованої смерті. Прагнення людини досягнути світ перетворюється на смерть в обіймах цього світу. Цікаво, що й сюжет Лесьмяного “Утопленика” відходить від народнопоетичної канви. Для порівняння візьмімо фрагмент української народної пісні “Туга” (вважаємо це доречним, адже становлення Лесьмяна як поета відбувалося в Україні):

А бодай ви, лихі води, в лугах заблудили,
Що ви мою ясну зорю та під себе вбили!
Люта би вас буря в мраку та дрібну розбила,
Що на дні тепер лежить моя люба мила.

На протигагу фольклорному твору, автор переосмислює смерть людини в цілком своєрідний спосіб: його “утопленик” лежить не на дні глибокого озера, а на лісовій галявині (тобто, втопившись у “зелені”): *Odczłowieczając dusze, i oddech wśród kwiatów* // Віддав Богу душу й розчинився в травах.

Людина як земна істота не може розгадати загадку вічного Всесвіту, адже вона смертна, і єдине, на що може сподіватися — це упокоєння тіла в барвах вічно живої природи. Але й гармонійно злитися з безкінечним світом зелені смертна істота не може. Автор навіть іронізує над її прагненням проникнути в неозору таємницю “zieleni”. Єдине, що вдається людині, — це позеленіти посмертно, і тільки так стати її часткою: *Cienisty, jak bóg w bogze — topielec zeleni* // Почорнілий, як тінь лісу — утопленик зелений.

Лесьмян переосмислює фольклорні форми (сюжети та символи), і робить це в цілком оригінальний спосіб: світ теперішнього творить прадавніми мовними конструкціями, акцентуючи на своєрідності слов’янського, а водночас національного колориту.

Повертаючись до новачієних елементів у структурі давніх фольклорних матриць, звернімося до лексичного рівня поезії польського автора. Зокрема, образ живої або неживої природи в народнопоетичній творчості не розкривається у власному іманентному значенні. Він виконує функцію знака-кліше, що слугує для поглиблення іншого значення⁷ (слово втрачає своє первісне значення, перетворюючись на певну схему). Поезії Лесьмяна така модель не притаманна. Навпаки, поет звільняє слово від шаблонності, повертає йому первісне значення, яке, переломлюючись крізь індивідуальне творче осмислення, витворює нові значення-символи (у зв’язку з цим зазначимо, що для митця були близькими неокласичні тенденції польських скамандритів, зокрема Тувіма). Особливо це помітно на лексичному рівні мови.

Зокрема, “zieleni” (зелень) у світопросторі Лесьмяна є ключовим символом, що співтворює контекст його поезії. Скажімо, у вірші “Утопленик” можна простежити декілька варіацій цього слова: “*przelaj zieleni*”, “*demon zieleni*”, “*w tę zieleni, w tę zieleni*”, “*topielec zieleni*”. В баладі “Дуб” автор створює специфічну міфологему “зеленої” смерті — називаючи її “смертю лісовою” (“*śmierć leśna*”). Місце дії для своїх сюжетів він обирає “*pod lasem*” (під лісом), “*w lesie*” (в лісі), “*na leśnej polanie*” (на лісовій галяві) “*wśród kwiatów*” (серед квітів), “*w ogrodzie*” (на городі), “*w sadzie*” (в саду), “*w zaroślach*” (в хатах), “*na drodze*” (на дорозі). Навіть назви збірок (“Сад на роздоріжжі”, “Лука”, “Лісове дійство”) номінативно окреслюють земний світ природи.

⁶ *Leśmian B. Poezja wybrane.* — Kraków, 1991. — S. 50. Далі, посилаючись на це видання, сторінку зазначаємо в тексті.

⁷ Для прикладу нагадаймо фрагмент народної пісні: “Ой зійди, зійди ти, зіронько вечірняя, // Ой вижди, вижди, дівчинонько вірна”. Образ вечірньої зорі виконує функцію художньої метафори, аби посилити значення іншого — “дівчинонька мила”.

Отже, тут ідеться не стільки про закоріненість авторської мови у народнописенну традицію, тобто не про стилізацію, скільки про пошук нових культурно-естетичних функцій для розуміння цієї мови. В такому сенсі лесьмянівський світопростір перебував на спільній часовій осі модерних філософських і психологічних тенденцій доби. Скажімо, визначаючи взаємозв'язки індивідуального/колективного, К.Юнг зазначив: "Кожна творча людина — це подвійність чи синтез парадоксальних властивостей. З одного боку, вона є по-людськи особистий, а з другого — позбавлений особистісного, творчий процес, психологія творчого, є архетипним началом, тому що душевна потреба народу виповнюється у творі поета"⁸. Особливо це помітно в контексті двох споріднених культур, митці яких по-різному відтворюють явища, що мають спільне (етнічне, фольклорно-міфологічне) коріння.

У поезії В.Свідзінського світ земний постає вишуканим витвором Всесвіту. Для поета реальне та позареальне — явища не полярні. Навпаки, митець прагне передати пронизливу загадковість цього взаємопроникнення; в його ліриці наголос зміщено на внутрішню напругу — напругу, що породжує все розмаїття видимого світу. Творча сила природи, вільна, "марнотратна", сприймається поетом як джерело оновлення життя.

Якщо для Лесьмяна гармонія між світом людини та світом природи неможлива, то для Свідзінського, навпаки, близький народнопоетичний пантеїзм: для нього Земля, Небо, Людина становлять неподільну і по-своєму сакральну єдність. У мові Свідзінського "живе" прадавній міф, його балади виносять на поверхню предковічні символи, що дають людині змогу доторкнутися до коріння екзистенціального дерева, міцних підвалин земної віри, до першотвору. Такою всеосяжністю та всепроникністю не просто у світ, а у Всесвіт, Свідзінський наповнює мовну тканину поезії:

О час небесного спокою!

Як у тонке твоє палання,

Твоєю легкою красою

В твоє зникоме розцвітання

Як жадно упиваюсь я!

Віддалася б душа моя!

Благородна ясність вислову, аскетична доцільність слова, динамічна ощадливість речення витворюють художні зліпки минулого, що граничать із майбутнім і сьогочасним. Особливий мовний дух цього минулого поет передає лексично, використовуючи слова праслов'янської та давньоукраїнської лексики: "жаско", "трумно", "мадрина", "павоть", "зело", "бистрий вітер", "дебела тиша", "темна персть", "дивен звір", "народжений день".

Для Свідзінського слово — не просто символ, воно перетворюється на філософське осмислення світу. Зокрема, осягнення людини як істоти безкінечної у своєму духовному вимірі, зі світу земного, "Із яруг лісових, де урвища / Спредвіку тяжко захарашені уламками камінних брил", вивищується до небесних сфер, де можна побачити сонце "В одежі, синішій від стиглої ожини". Якщо для Лесьмяна людина є істотою земною, а барви природи (zieleni) — наскрізним символом його поезії, то в ліриці Свідзінського людина долучається до космічної безкінечності (вона розмовляє з "глибокими небами", "тихими світилами", з "заблуканою вічністю"), на що вказує навіть кольористичне полотно поезій (кольори, які використовує автор, — "темно-синій", "фіалковий", "колір, синіший від стиглої ожини", а також фарба сонця — і як символ життя, і як символ смерті).

Дослідження лексичного шару мови дає можливість осягнути спільність культурно-етнографічних коренів та їхнє переосмислення в контексті національних мов. Обидва поети знайшли модерний ключ до втілення відфольклорної матриці, яка відкрила на початку ХХ ст. оригінальні коди, нові міфологеми, новий філософський підтекст. До того ж таке перевтілення відбулося не лише на словниковому (внутрішньо-змістовому), а й на версифікаційному рівні.

Варто звернути увагу на віршотворчу систему поезій Лесьмяна та Свідзінського як відображення особливостей національного світогляду в контексті дослідження українського

⁸ Юнг К.-Г. Психологія та поезія // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки двадцятого століття. — Львів, 1996. — С. 104.

та польського літературного простору, а також як осмислення внутрішньої (національної) літературно-естетичної концепції. Як уже зазначалося, версифікаційна система лесьмянівського вірша зберігає традицію давніх поетичних зразків. Силабічна система віршування, прикметна для польської віршової літератури, як у фольклорних, так і в літературних пам'ятках, набуває сталих тонічних акцентів, чим пояснюється використання певних стоп силабо-тонічної системи.

Зокрема, джерелом слов'янської усної пісенної творчості були давні ритуальні дійства, котрі акумулювали в собі різні мистецькі елементи: слово, музику, танок. Поєднання різних ритмів відтворювало органічну присутність людини в системі земного та трансцендентного, тому фольклорний твір за своєю ритмічною структурою був у певному сенсі синкретичним. Літературні твори, вдаючись до ускладненого ритму, відтворювали його радше як естетичне явище. До того ж для польської поезії це була можливість варіювати форму, адже сталі акценти (переважно жіночі рими) спонукали до монотонної ритмічної організації вірша.

Для лірики Лесьмяна так звана "різнобарвність" ритмічних періодів особливо прикметна. Ритміка його вірша абсорбувала не лише генетичну пам'ять — специфіку відфольклорного вірша, а й естетичну форму — в контексті літературної традиції. Наприклад, переважна більшість балад Лесьмяна написана ускладненим розміром, в основному це поєднання хорія з амфібрахієм ("Жовнір", "Гад", "Одяг", "Дуб", "Утопленик", "Лялька" і т.д.).

Подемо кілька версифікаційних схем:

- u - u u - u - u - u - u	b	Podawali ją sobie z rąk do rąk, jak czarę:
- u - u u - u - u - u - u	b	"Pójmę duszę tym miodem, co ma oczy kare!"
		("Одяг")
- u - u u - u u - u u - u	a	Wrócił żołnierz na wiosnę z wojennej wyprawę,
- u - u u - u u - u u - u	a	Ale bardzo niemrawy i bardzo koślawy.
		("Жовнір")

Поезії Лесьмяна також властивий "чистий" хорейстичний вірш:

- u - u - u - u - u - u - u	a	Idzie lasem owa zmora, co ma kibić piły,
- u - u - u - u - u - u - u	a	A zębami chłopców pięci i zna czar mogily.
		("Пилка").

Отже, як бачимо, ритмічна тональність лесьмянівського вірша відтворює "ритм серця" генетичної пам'яті польської (а водночас слов'янської) культури. Поет не тільки не порушує, а, навпаки, розбудовує давні лінгвістичні, культурологічні, етнічні матриці, адже естетико-філософські інтенції вимагали тієї органічної форми, яка була б максимально наближена до світу людини. Крім того, версифікаційна модель лесьмянівських віршів, в основі якої лежать силабічні (рівноскладові) ритмотворчі конструкції в поєднанні з хорейними та амфібрахічними стопами, створює комбінацію ритмів, що тяжіє до танцювальних періодів. Така аналогія добудовує філософську концепцію лесьмянівського "оземлення": поєднання через танець ритму людини з ритмом Землі символізує її біологічний зв'язок із реальним світом.

Отже, навіть на формальному рівні проблема подолання відчуження між людиною та світом трансформується поетом в оригінальну філософську концепцію. Звернення до фольклору як до джерела національної пам'яті передбачало усунення великого "ніщо", яке доводило до абсурду перебування людини на Землі.

Але якщо для Лесьмяна відфольклорна матриця передбачала злиття людини з простором земного світу, то Свідзінський, навпаки, знаходить у фольклорі ключ, завдяки якому стираються межі між земним і трансцендентним. Його людина перебуває в космічній гармонії Всесвіту, і це не дозволяє їй усвідомлювати трагедію власної смерті.

У твореному українським поетом світі панують "первісні" принципи самопізнання та самовизначення людини. Мислительне і фольклорно-міфологічне начало несуть його

балади у їх дивному злитті, вони – тотожні. У тотожності перебувають його індивідуально-особистісна свідомість і свідомість народнопоетична: дитинна довіра до первісності, яка, пізнаючи дійсність, міфологізує її у конкретних чуттєвих персоніфікаціях, ірреальних істотах.

Крім того, відтворення давніх ритуальних вірувань, міфологічних сюжетів у творчості Свідзінського відбувається із засвоєнням цілковито модерних форм. Потужний сплав індивідуально-особистісного чуття розбиває канони народної пісні і більше тяжіє до верлібру, білого вірша; відбувається перегук із античною, взірцевою класикою, особливої поширеності набувають форми та інтонації біблійного вірша. Варто також наголосити, що така новаційність українського поета формується в річищі культурно-естетичної тенденції початку ХХ ст., але його модерн не запозичений, а коріниться у специфіці національної мови, що і стала світоглядним стрижнем поетичного світу Свідзінського.

Як уже зазначалося, для польського поета концептуальне значення мали давні народнописанні форми, які він “реставрує” у первісному значенні, свідомо розбудовуючи та ускладнюючи. Для Свідзінського це питання набуло подвійного вираження: з одного боку, давня фольклорна форма, яка втрачає свою первісну структурованість, набуває нового художньо-естетичного та філософського значення, а з другого – модерність, донесена традиційними структурами, які й зумовлюють формальну специфіку вірша.

Скажімо, цікавим прикладом такого синкретизму є балада Свідзінського “Встану рано, зйду...”; поет перетрансформовує відфольклорну баладну форму на білий вірш:

○ – ○ – ○ ○ ○ – ○ ○ Коли над вільхами засвітиться
○ – ○ – ○ ○ ○ – ○ ○ Вечірній місяць – і на березі
○ – ○ – ○ ○ ○ – ○ ○ Запахне водяною м'ятою,
○ – ○ – ○ ○ ○ – І стане тихо на млині;
○ – ○ – ○ – ○ – ○ ○ Коли замовкне в місті музика,
○ – ○ – ○ ○ ○ – ○ ○ І над вершинами дубовими
○ – ○ – ○ ○ ○ – ○ ○ Шугне дрімлюга, блискавицею
○ – ○ ○ ○ – ○ – Ламаючи свавільний лет*...

Звернімо увагу на графічну організацію вірша: він написаний тристопним ямбом, що чергується з допоміжною ненаголошеною стопою – прихисем, закінчення віршових рядків не римується. Отже, основним композиційним елементом є ритм, який узгоджує будову фрагмента та його структуру. Але для Свідзінського ритмічна організація білого вірша втрачає своє безпосереднє формальне вираження, оскільки мелодія співу, що є органічним елементом балади, підпорядковує ритм музичному струменю. Зокрема, звукові асонанси голосних “і” та “а” сприяють мелодійному подовженню складу, а також утворюють внутрішні рими в позиції наголошених голосних (якщо в попередньому фрагменті ми виділили всі повтори голосних, окреслюючи звуковий аспект, то в наступному чотиривірші зробимо акцент на римотворчій функції наголошеного звука):

І цілу ніч лежать, зітхаючи,
На дальнє місто видивляючись,
І на хребтах їм, проти місяця,
Вилискує зловісно шерсть.

Можна сказати, що витончена звукова організація поезії Свідзінського перекодує слово зі способу прямої передачі думок та почуттів до сугестивної властивості мовного знака, що само по собі народжує і звук, і думки, й почуття. До того ж для поета саморозкриття слова відбувається в його органічному злитті з першоосновою: він вибирає з пластів української мови найприкметніше – її самобутню мелодіку, що знаходить оригінальне втілення в модерних формах.

* Свідзінський В. Медобір. – Сучасність, 1975.

*Визначення жанру твору – авторське.

Світ земний для Свідзінського розкривається у первісній незатьмареній гармонії — давній ритуал органічно зливається з інтелектуальною свідомістю сучасної людини. Для нього не стоїть так гостро, як для Лесьмяна, питання відчуження. Очевидно тому формальний рівень його поезії так органічно перетворює відфольклорну форму на систему координат двадцятого століття. Крім того, звуковий аспект його поезії розгерметизовує матеріальну сутність світу, виносить її у простір трансцендентного; порушення канону форми для поета означає абсолютне вивільнення звуку, його надчуттєве сприйняття. В цьому контексті особливого значення набуває форма верлібру, яку Свідзінський вживлює у свій поетичний простір як “альтернативу” формального обмеження.

Звук, що організовує верлібр, розбиває рядки на різну кількість складів. Відсутність стабільного ритмічного малюнка передбачає так зване “доспівування”, коли читач сам домислює ритм. За таким принципом побудована значна кількість українських обрядових пісень (перевага тоніки над силабікою), які Свідзінський бере за формальну основу. Для прикладу порівняймо “голосіння” та авторський вірш:

Дитино моя, убито тебе,	Сухий дуб, мій таточку, не розів'ється,
В потоптанім саді	А чужий батенько не обізветься,
Розіп'ято тебе. —	Холодна стіна не гріє,
(ти взяла мою руку).	А чужа чужина не пожаліє.
— Смерть над травою,	Та лучше ж мені, мій таточку, важкий камінь котить,
А на грудях дві.	Ніж чужому батенькові годить ¹⁰ .

Обидва твори побудовані на внутрішньому звуковому “співі”. Але фрагмент із вірша Свідзінського, на противагу фольклорному із співзвучним закінченням рядків, має внутрішнє римування та тонічні акценти.

Модерність Свідзінського виявляється в його рідкісній здатності згущувати матеріал через метафоричне зближення найвіддаленіших понять, і часом постають раптові осяяння, що розкривають безодню світовідчуття. Символи його творів майже незмінні — квіти, птахи, дерева, зорі... Але вони постають частинами нових організмів, що, викристалізуючись у звуках, зринають до космічних сфер.

Підсумовуючи набуток на формально-стилістичному рівні поезії Лесьмяна та Свідзінського, хотілося б наголосити на тому, що спільною рисою для обох поетів є наближення до першоджерел національної культури, її оригінальне переосмислення та втілення.

Формальний аспект поезії польського й українського митців засвідчує різні способи засвоєння та використання особливостей культурно-філософського досвіду. До того ж кожна з моделей передбачає глибинний філософський, національний, культурно-естетичний підтексти.

Якщо для Лесьмяна порушення канонів форми означало перехід у простір, означуваний як “ніщо” (чого автор і уникає), то для Свідзінського — перевтілення давніх форм в індивідуально-особистісну енергію — передбачало злиття світу земного з трансцендентним. Коли у творчості польського митця ритму танцю відповідає біологічний ритм людини, то український поет будує свій вірш на мелодії, яка прориває оболонку матеріального світу, усуває параван часу і виводить людину у трансцендентне. Разом із тим в основі творчої манери обох поетів лежать національні етнічні коди, а це дає право говорити про слов'янський модернізм як про цілком оригінальне явище в контексті європейської культури початку ХХ ст.

¹⁰ Голосіння // Розлилися круті бережечки. Українські народні пісні та думи. — К., 1986. — С. 33.

